Die altdeutsche Malerei in Salzburg

Otto Fischer

Referenten:

Professor Dr. **Wölfflin.**

Professor Dr. **Kekulé v. Stradonitz.**

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit soll im Laufe des Jahres 1908 erscheinen.

Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke), Berlin N. Linienstr. 158.

Meinen Eltern.

Einleitung.

Was man unter dem Begriff der altdeutschen Malerei zusammenfaßt, das ist aus einem höchst ausgedehnten und verschiedenartigen Gebiet gewachsen. Die niederdeutschen Werke wird man am besten als dem Bereich der niederländischen Kunst mehr oder weniger zugehörig abtrennen; was aber in Süddeutschland entstanden ist, besitzt dem Fremden gegenüber einen wesentlich höheren Grad von Selbstständigkeit und überall eine kräftige Eigenart. Hier liegt der Kern der eigentlich deutschen Malkunst. Allein auch hier darf man nur in einem weit gegriffenen Sinn von künstlerischer Einheit sprechen. Was gleichzeitig in Wien, in Tirol, in Ulm und in Mainz entsteht, das ähnelt sich sehr wenig. Nirgends ein Mittelpunkt, nichts von dem Bild eines regelmäßig aufwachsenden Baumgartens; eher scheint ein Urwald sich aufzutun, verworren, voll seltsamer Bildungen, wo Gebüsch und kriechende Ranken die stärkeren Stämme überdecken, ein vielfaches Wuchern, doch nirgends Klarheit, nirgends ein Weg. Die Deutschen sind immer Eigenbrödler gewesen. Jedes Städtchen in dem weiten Land hat seine Maler, und oft sitzt ein Großer, versteckt, zwischen abgelegenen

Mauern. Aus kleinen Dörfern kommen Meisterwerke zutage, und niemand weiß von dem, der sie geschaffen hat. In der zerstreuten Fülle erhaltener Dinge so wenig, auf das man einen Reim weiß.

Um sich zur Ordnung zu helfen, hat man Schulrichtungen angenommen, wie es etwa der Zusammengehörigkeit der Länder und Volksstämme entsprach; allein es ist klar, daß hier der Zufall eines Fundorts und das Unsichere halb gefühlsmäßiger Bestimmung exakte Scheidungen ausschließt. Viel wichtiger wäre es, größere Zentren der Kunstübung festzustellen, deren Schaffen weit hinaus ins Land gewirkt hätte, und bei denen sich eine geschlossene lokale Entwicklung durch den ganzen Zeitraum verfolgen ließe. Es ist dies bisher nur ganz vereinzelt möglich gewesen; Nürnberg ist schier das einzige Beispiel, und wie vieles ist auch hier noch schwankend! Man wird es willkommen heißen, wenn sich irgendwo die Möglichkeit öffnet, die Malerei einer größeren Stadt durch etwa anderthalb Jahrhunderte zu verfolgen, allein man wird sich die Schwierigkeit eines solchen Versuchs nicht verhehlen.

In Salzburg scheint sich jene Möglichkeit zu ergeben. Man darf annehmen, daß hier eine nicht unbedeutende Malerschule geblüht hat. Um sogleich zu zeigen, um was für Fragen es sich handelt, seien fünf Gemälde herausgegriffen, die jener Schule zugeschrieben werden oder zuzuschreiben sind, und in denen zu verschiedenen Zeiten das nämliche Thema behandelt wurde. Es ist das Kreuzigungsbild aus Pähl im Münchener Nationalmuseum, dasjenige am Altar in Altmühldorf, die Tafel von 1449 im Wiener Hofmuseum, das Werk des Rueland Frueauf (1490/91) ebenda und endlich ein Flügel in der Kirche zu

Wonneberg. Soviel Werke, soviel Welten. Der Pähler Altar hat eine der zartesten und seelisch schönsten Kreuzigungen, die je gemalt worden sind. Maria und Johannes unter dem Kreuz, ganz einfach, durch einen lichten Goldgrund vereint. Es sind Wesen aus einer geläuterten Sphäre; sie sind ganz nur Empfindung, ihre Menschlichkeit spricht nur in der rührendsten Gebärde. Die schmalen Körper haben keine Schwere, die Gewänder, die in lieblichen Wellen niederfließen, keine Stofflichkeit. Leise gleiten die Linien, in weichen Kurven rhythmisch gegeneinander klingend. Der Farben wenige, weich, voller Wohllaut und Süßigkeit.

Wie erdenschwer ist dagegen die Altmühldorfer Tafel, trotz der Engel, die im Golde schweben! Statt eines Lieds ein episch großes Geschehen. Breite Gestalten erfüllen die Fläche, weite Mäntel fallen schier ungegliedert herab; jede Schönheit der Linie, jede Anmut der Bewegung fehlt — wie schrill dissonieren diese Arme in der Frauengruppe! Dafür waltet ein monumentaler Zug — schon die hellen leerflächigen Farben gemahnen an Freskenbilder — ein Sinn für das Einfach-Mächtige. Ruhe und Schwere statt der Bewegung. Wie massig und fest sind diese Kriegerköpfe geformt! Wie kräftig rafft diese Priesterhand den Mantel, daß die Gelenke sich unter der Haut herauspressen! Dann vergleiche man den heroischen Kopf des Johannes mit dem weichen Jüngling vom Pähler Altärchen. Auch die Stimmung ist ernst; die Seele soll nicht in zärtlicher Rührung schmelzen, sondern mit Staunen und Ehrfurcht sich füllen.

Das Wiener Bild — eine neue Überraschung. Unter den hohen Kreuzen eine gedrängte Masse von

Menschen, viele Reiter auf ihren Rossen, Kriegsknechte, Juden, Fromme und neben dem Totenschädel ein spielendes Kind. Man sieht phantastische Trachten und hundert verschiedene Rüstungen, sieht schimmerndes Gold, gleißenden Stahl, Perlen und blanke Edelsteine, Rauchwerk, junge und greise Locken. Kühne Verkürzungen sind gemalt, und die Erscheinung springt mit ihren Formen prall in die Augen. Die mannigfachsten Affekte klingen durcheinander, überall ist Ausdruck und heißes Leben, Leidenschaft liegt in jeder Augenhöhle. Eine Energie, die fast die Form sprengt, hat hier Menschen und immer neue Menschen geschmiedet. Das drängt und schlägt nun zusammen wie auf einer shakespeareischen Bühne.

Bei Rueland sieht man zuerst nur die prachtvollen, reichen, glühenden Farben: das große Karminrot des Hauptmanns, das Weiß-Blau der Madonna. Man erstaunt, wie der dunkelblaue Stahl des Gewappneten gleißt, wie herrlich die rot und grünen Federn vom Hut herabwallen, wie wahrhaftig die helle Rinde und das gelbe Holz des Kreuzes gemalt ist. Man bewundert die helle saftige Fleischlichkeit des Leichnams, den rötlichen Bart im verzerrten Gesicht, die kastanienbraunen Haare, die auf die Brust herabfließen und das grüne Dornengewinde. Erst später denkt man daran, was dargestellt ist, findet, daß der Künstler mit wenig Figuren etwas Großes und Ergreifendes sagen wollte, daß er aber im Anlauf stecken blieb. Das Zusammenbrechen der Maria und die zwecklose Regung ihrer Hände kommt noch schön heraus, aber schon der Schmerz der Gefährten wirkt matt, die Grimassen der Knechte und die bedauernde Miene des Weißbarts nimmt man nicht mehr recht ernst. Auch hier sucht man ver-

gebens nach einer Verknüpfung mit den andern Bildern. Die ganze Anlage, die weiten, eckig zusammengeschobenen Draperien, der etwas spitz abgeknickte Leichnam scheinen ebensowenig wie Detailformen oder Farbe von einem Zusammenhang zu zeugen.

Die Wonneberger Kreuzigung wieder etwas ganz Zartes und Gelindes. Es herrscht eine Weichheit ohnegleichen, kein starker Ausdruck, aber ein tiefes innerstes Empfinden. Statt der Muskeln spürt man die Nerven, und sie scheinen von einer fast kranken Erregbarkeit. Hinter der Leidensszene öffnet sich eine Landschaft, die in einem lichten Schimmer wie ein Märchenland der Versöhnung liegt. Nirgends schier spricht die harte Linie, und alles ist in weichen, schwebenden Tönen gemalt. Man sieht keine starken Farben, Oliventöne, lila und bläulich Weiß spielen gegeneinander. Der feine blasse Tote und Maria, die hinsinkt, leuchten ganz licht heraus, und der silbertönige Goldgrund gibt noch einmal die Weihe einer erdentfernten Idealität. Dieses rein Empfundene, Seelenhafte, führt auf das Pähler Bild zurück, das mehr als hundert Jahre älter ist; aber, wenn die Gesinnung dieselbe ist, so ist die Art des Schauens eine unendlich verschiedene. Es ist eine Rechnung mit ganz anderen Werten: wo Linien sprachen, da klingen nun Farbentöne, und das Bild ist in einem neuen Sinne Erscheinung geworden.

Man wird sich über die Verschiedenartigkeit dieser fünf Werke nicht täuschen. Nicht allein in der künstlerischen Anschauung, auch im Detail der Ausführung scheint kein Zug übereinzustimmen. Gewiß haben hier verschiedene Generationen, verschiedenste Menschen geschaffen, allein ist es bei alle-

dem möglich, hier eine mehr als zufällige, mehr als eine willkürlich hypostasierte Einheit zu erblicken? Mögen alle diese Bilder im Bereich einer Stadt entstanden sein, woher weiß man, ob ihre Meister untereinander in mehr als äußerlichen Beziehungen standen, ob etwa die Kunst des Jüngeren aus einem Boden herauswächst, den schon der Ältere gepflügt hat? Wir erfahren aus hundert Zeugnissen, wie vielfache, weit verschlungene Fäden der Tradition über das ganze große Gebiet Süddeutschlands und weiter hinaus sich ziehen, wie Gesellen in die Ferne wandern. und wie fertige Meister den Wohnsitz wechseln. Sollte der Begriff der Lokalschule nicht nur ein Hilfsbegriff der historischen Forschung sein, den eine vorschreitende stilgeschichtliche Erkenntnis bei Seite wirft? Auf solche Fragen kann nur die exakte Untersuchung eines konkreten Falles die Antwort geben. Die angeführten Bilder sind herausgegriffen aus einer größeren Menge von Werken, die sich aus dem Umkreis derselben Stadt erhalten haben. Um den Grad ihrer stilistischen Zusammengehörigkeit und ihre historische Verknüpfung zu erkennen, wird man den ganzen Komplex eingehend untersuchen müssen. Oft bringt das bescheidenste Werk die allerwichtigste Aufklärung, und nichts ist so gering, daß es nicht beachtet werden müßte. Wer alles sieht, wird beurteilen, wie weit sich ein klares und einheitliches Bild rekonstruieren läßt.

Bei dieser historischen Arbeit sind oft Kleinigkeiten beweisend. Man wird aber mehr verlangen, als die Verknüpfungen von einem Werk zum andern zu sehen; sind sie gesichert, so wird man nur mehr auf die Kunst selber blicken. Das besondere der Anschauung wird bei jedem Künstler, bei jeder

Generation sich zeigen, und die Wandlungen des Stils werden sichtbar. Das Phänomen der Kunstentwicklung tut sich auf und mit ihm alle Fragen nach dem Warum und Wie. Ein bedeutender Meister ändert mit der Zeit die Art seines Schaffens. Was ein älteres Geschlecht fand, wird abgestumpft oder verfeinert, bis ein jüngeres das Überkommene mit neu Errungenem zu einer neuen Einheit bindet. Überall muß man sich fragen, wie weit das Neue selbständig aus dem Vorhandenen gebildet wurde, oder fremde Vorbilder maßgebend waren. Erst so wird eine schärfere Erkenntnis des Werdens und des Gewordenen möglich. Man wird die tausendfache Bedingtheit einer solchen Entwicklung nicht ergründen können, aber man wird versuchen, einige ihrer Bedingungen zu verstehen.

Dadurch wird man auf zweierlei geführt: einmal, das zu sehen, was in dieser besonderen Entwicklung typisch ist. Typisch, insofern sie dieselben Wege schreitet, wie die ganze stammverwandte Kunst der Zeit; typisch vielleicht auch in einer Abfolge von Erscheinungen, die in den Kunstwandlungen wiederkehrt. Ein zweites: indem man erkennt, was sich ändert, und wie es sich ändert, so muß sich auch zeigen, was im Wechsel das Bleibende ist, eine besondere Art schöpferischer Kraft vielleicht. Man wird beurteilen, wie weit ein Kunstgeist in verschiedenen Menschen und Zeiten wirkt. Es wird dann klar, wie weit diese Lokalschule eine Einheit ist.

Konrad Laib.

Man kann in unserer Gegend drei Haupttypen für die Darstellung der Kreuzigung im 15. Jahrhundert unterscheiden. Den ersten und ältesten, mehr Symbol als Darstellung, vertritt das Pähler Altärchen: das einfache Kruzifixusbild, in der Mitte das Kreuz, rechts Johannes und links Maria darunter. Durchweg Hochformat. Die Bilder des zweiten Typus sind teils nach der Breite, teils nach der Höhe hinaus gedehnt, ihr Beispiel ist der Altmühldorfer Altar, der den Vorgang gibt: in der Mitte der Gekreuzigte, links steht Maria mit vier Frauen und Johannes, rechts der empordeutende Hauptmann, der Priester und Kriegsknechte. Wenn diese beiden Darstellungsschemata die beiden vorangehenden Stilphasen repräsentieren mögen, so ist gewiß der deutlichste Ausdruck des neuen Stils jener dritte Typus, der jetzt aufkommt: derjenige der großen Kreuzigung. Ihn vertritt das Bild des Wiener Hofmuseums vom Jahre 1449, das aus Salzburg stammt*), und das man einem Meister Pfenning zuzuschreiben pflegt.

Man muß sich in das Werk hineinsehen; denn am Anfang scheint es, als wäre allzu vieles zwischen diesen Rahmen gepreßt. Oben ragen die drei Kreuze

*) Den Nachweis der Provenienz s. bei Stiaßny, der Dr. Sedlitzky folgte.

schlank vor dem zarten Grund, dazwischen Fähnlein und Spieße, unten die Menge, mauerdicht gedrängt. Kriegsherren auf ihren Rossen stehen eng um den mittleren Schaft, Juden schließen sich an und hinten Gewappnete, Kopf an Kopf. Sie alle blicken und weisen mit den mannigfachsten Gebärden empor zu Christi Kreuz, als ob dort oben ein Wunder geschähe. Vorne umschlingt die trostlose Magdalena den Stamm, und links ducken sich wie eine Schar gescheuchter Küchlein die anderen Frauen, Maria, ohnmächtig zurückgesunken in den Schoß der drei Begleiterinnen, und Johannes, der mit der ganzen Seele emporstarrt. Wenn man einen Moment angeben soll, so ist es wohl der, daß rechts der vornehmste der Führer zu dem jungen Ritter sagt: Wahrlich, dieser war Gottes Sohn.

Man hat nun einen solchen Reichtum von Gestalten abzulesen, daß die älteren Werke karg und mager scheinen. Noch mehr: sie wirken blaß, wie Abstraktionen neben der Pracht und Lebendigkeit in diesem Bilde. Nach der älteren Idealmalerei muß eine solche Tafel verblüffend wie die Offenbarung eines neuen Schauens gewirkt haben. Unerhört, so viele Figuren hintereinander! Dann das Einzelne. Man hatte kaum einmal Pferde auf einem Bilde gesehen, geschweige denn solche Rosse, die feurig stampfen oder unter dem Schenkeldruck scharrend stehen, die ins Gebiß knirschen, die Zähne lecken oder aufwiehern, kurz, die Willen und Leben haben. Oder das zahme, weiße Maultier des dicken Landpflegers, oder das Hündchen vorn und das heitere, spielende Kind am Boden, das sind Dinge von einem so unmittelbaren, frischen Blick ins Tagtägliche, daß sie selbst uns noch zu Erlebnissen werden. Nun

erst die Menschen; nicht mehr in der alten Idealgewandung, nicht mehr zwei oder drei Typen, sondern gleich die ganze Fülle der buntesten Bühne. Was jene waffenfrohe Zeit in Rüstungen und Kriegerputz mit unerschöpflicher Phantasie ersann, ist hier zusammengetragen: Helme, Panzer, Schilde, Speere von den mannigfaltigsten Formen, dazu die verschiedensten Mäntel und Binden und Turbane, dazu die gelben Kaftane der Juden, das orientalische Kleid eines Bogenschützen und, wo man hinblickt, etwas Neues. Kostbare Stoffe, Pelzwerk, schimmerndes Gold, Stahlglanz, Feuer von Edelsteinen und zarte Perlen. Es scheint, als hätte sich das Feld des Darstellbaren auf einmal endlos erweitert.

Dem Reichtum des Äußeren entspricht die Psychologie. Die Gesichter, ja die ganzen Gestalten sind von innen heraus belebt. Man kann von Kopf zu Kopf wandern, und man wird immer wieder einem neuen andersartigen Menschen ins Auge sehen. Sie haben Familienzüge, gewiß, aber wenn man an die älteren Bilder denkt, so glaubt man hier zum erstenmal nach jenen Typen Individuen zu sehen; hier ist das gewonnen, was man das Charakteristische nennt. Man muß die Schächer ansehen, den bösen und den guten, den feisten stumpfsinnigen Pilatus, einen alten weißbärtigen Ritter, das herzige Kind, einen von den Schriftgelehrten rechts oder den wunderbaren Johanneskopf — das sind nicht Fratzen, sondern eigene und ganze Persönlichkeiten, jede für sich aus einem Guß. Es ist nicht die Maske vorgeschoben vor ein an und für sich leeres Gebilde. Allerdings, alle diese Menschen sind in äußerer und innerer Bewegung gegeben, und wodurch sie vor allem lebendig werden, das ist ihr Ausdruck.

Das Bild ist wie eine große Bühne: alles in Erregung, und alle Erregung konzentriert auf den einen Vorgang, den einen Gedanken. Ein hohes dramatisches Pathos in allen Gebärden, und die Gebärde spricht stark. Der Maler hat Sinn für den freien Schwung einer Armbewegung und die Ausdruckskraft von Wendungen und Drehungen im Körper; er gibt prachtvolle Figuren wie den rotbärtigen Hauptmann, den Johannes oder die zusammengeduckte Frau, die scheu über die Schulter zurückblickt, allein er kennt auch das Verhaltene und Zusammengeraffte: der düster sinnende Jude oder der junge Ritter, in dessen Gesicht sich Bestürzung und Ehrfurcht mischen, sind die besten Beispiele. Hundert Affekte, hundert Abstufungen von Affekten klingen zusammen: Spannung, Wut, Furcht, Schrecken, Beklemmung, Scham, Hohn und Grinsen, Entsetzen und alle Grade des Schmerzes. Diese Menschen scheinen tiefer zu erleben als die früheren — vielmehr, es ist die größere Intensität, die tiefere Kraft des Ausdrucks, die diesen Eindruck gibt. Das Neue in ihrer Empfindung ist vor allem das Aktive, der starke Wille, der sie belebt. Wo wir bisher hinblickten, sahen wir überall etwas Leidendes, etwas Dumpfes, Trübes, Willenloses; hier auf einmal glaubt man an das starke stolze Tun. Drang und Spannkraft und Energie steckt in diesen Menschen, wie sie in dem Manne gesteckt haben muß, der diese Menschen gehäuft, der diese stahlscharfen, federkräftigen Umrisse gezogen und diese vorspringenden Formen herausgetrieben hat. Das ist etwas Neues in dem Jahrhundert, das bisher nur das Weiche und dann das Schwere gekannt hat. Der strahlende Ritterjüngling auf seinem weißen Roß reitet hervor wie das Sinnbild einer kommenden Generation.

Man wird sich nicht verhehlen, daß alles dies, was sich zunächst aus dem allgemeinen Eindruck des Werkes ergibt, in einer prinzipiell neuen Naturanschauung und bildnerischen Naturbezwingung seine Wurzel oder doch seine Bedingungen und seine Analogien zugleich besitzt. Ein neues Schauen muß notwendig zu einer neuen Art der Darstellung führen, und das setzt eine gewaltige künstlerische Arbeit voraus. Wenn der Maler Empfindung hat für das Aktive in den Menschen, so hat er sie ebenso für die springende Kraft gewisser Erscheinungen. Das gilt zunächst für die Behandlung des Stofflichen. Wir haben das wichtigste Beispiel einer älteren Stoffbezeichnung am Halleiner Altar gesehen, allein sie war beschränkt auf das Weiche und Schimmernde: mattes Gold, Perlen, Damast. In dieser Richtung geht der Meister der Wiener Kreuzigung nicht über den früheren hinaus: die Gewänder sind nach ihren Stoffen kaum differenziert, Pelzwerk und das glatte Fell der Pferde wenig zart behandelt, schier wie aus Holz geschnitten, nichts von der Delikatesse dünner Schleiertücher. Dafür wird das Auge nun auf ganz anderes aufmerksam: auf das Gleißen von blankem Stahl, die Reflexe im Glas, das Leuchten von Rubinen und Saphiren; auch das Gold hat einen helleren Glanz als früher. Was in die Augen blitzt, ist festgehalten, und so erhält, zusammen mit der tieferen Glut der Farben, das Bild eine neue Gewalt des Eindrucks.

Ein zweites geht parallel. Auf den bisherigen Bildern boten sich die Figuren im Nebeneinander einer Fläche dem Auge dar. Jetzt zuerst bemerkt man den Sinn für das Vor und Zurück im Raum. Die Reiter rechts und links sind hintereinander ge-

stellt, so daß das Auge von einem zum andern in die Tiefe geht. Das Grundgesetz der Perspektive, daß die entfernteren Gegenstände kleiner erscheinen als die näher liegenden, ist bekannt und zum ersten Male mit Bewußtsein durchgeführt; man braucht nur die regelmäßige Verkleinerung der Köpfe nach hinten zu beachten. Bei den früheren Bildern des Gekreuzigten waren die Nägel schräg wie an die Hände oder an den Kreuzesstamm geklebt, d. h. der Maler hatte nicht ihre Verkürzung gekannt, hatte sie nicht in der Aufsicht malen können. Hier ist dies geschehen, und so ist es ganz anders ausdrucksvoll, wenn die aufgeschlitzten Hände mit den zusammengekrampften Fingern, wenn die Haut an den Füßen gemalt ist, die sich über dem Nagel in Wülsten staut. Die kühne Rückenfigur des Reiters vorn fällt am meisten auf, und doch genügte es hier, verschiedene flächenhafte Ansichten neben- und übereinander zu setzen. Der Maler kann aber mehr: er gibt die Verkürzung einer Fläche, die nach der Tiefe zurückläuft. Er malt die Sohle eines Schächers in der Untersicht, er stellt die seitlichen Kreuze schräg und führt das Auge ihren zurückweichenden Armen entlang. So wird ein Wesentliches gewonnen: die Verkürzung der einzelnen Form. Und nun werfe man einen Blick auf alle die Gesichter im Bild, betrachte einen von diesen Köpfen, die so ganz von einer starken Empfindung erfüllt sind! Sie stehen nicht mehr wie früher parallel zur Bildfläche, nicht mehr in einfacher Ansicht, Face, Dreiviertel, Profil, sondern werden schräg in die mannigfachsten Wendungen und Neigungen gedreht. Dieses neue, reiche Spiel von Richtungskontrasten ist es, das ihrem Ausdruck eine so überzeugend neue Kraft gibt. Die Schwierig-

keiten der Verkürzung sind hier nicht etwa wissenschaftlich genau gelöst, aber doch fast überall mit einem richtigen Empfinden überwunden. Das Ungelöste tritt erst da deutlicher hervor, wo der Versuch gemacht wird, das Auge einem größeren Formenkomplex entlang schräg ins Bild zu führen: bei dem Schimmel des jungen Ritters vorn. Aber, gelungen oder nicht, es ist der erste energische Anlauf, die Bildtiefe, den Raum, auf die Fläche zu zwingen. Über das, was hier erreicht ist, ist das ganze 15. Jahrhundert in Deutschland kaum hinausgekommen.

Damit geht das Bestreben nach plastischer Formdarstellung Hand in Hand. Wir haben überall seit dem 14. Jahrhundert eine zunehmende Schwere des Körpervolumens, eine wachsende Formdeutlichkeit gefunden. Allein noch nirgends konnte man eine durchaus klare Festigkeit der Umgrenzung finden, immer blieb etwas Ungewisses wie in einer nebelhaften Erscheinung. Hier zum ersten Male ist die Form greifbar geworden; man kann sie mit dem Auge abtasten. Die Gewandung, etwa der Mantel der knienden Magdalena, gibt das sprechendste Beispiel. Da gleitet der Blick über die gewölbten Faltenrücken in die hohlen flachen Niederungen und wieder empor und wieder hinab, ohne irgendwo anders aufgehalten zu werden als an den Umrissen der Gestalt. Und diese Durchbildung der Form zeigt sich nirgends feiner als an dem zarten schlanken Leib des Gekreuzigten. Das ist nicht mehr die alte großzügig andeutende Modellierung; nun sieht man, wo sich die Knochen und Rippen, die Muskeln und Sehnen, und wo sich die inneren Organe fühlbar machen, in jeder leisen Hebung und Senkung. Es ist nicht die revolutionäre Tat eines Jan van Eyck, der auf die giotteske Kunst hin damit anfängt, einen

Akt als Naturstudie zu malen, aber es ist das zielsichere Weiterführen einer überkommenen Tradition in ein neues Stadium des Darstellungsvermögens. Raum und Form sind der Malerei gewonnen: die perspektivische Verkürzung und die konstante Flächenmodellierung. Es bedurfte einer gewaltigen Anspannung, um dies zu erreichen; erst das nächste Jahrhundert bringt wieder einen ähnlichen Aufschwung.

Die Gestalten drängen sich auf dem Bilde, und doch herrscht die Ordnung einer abgewogenen Komposition. Die Bildfläche über der Mitte durch eine Horizontale geteilt; oben die drei Kreuze in strenger symmetrischer Entsprechung, unten um den mittleren Schaft ein Ringwall großer Figuren, nach vorne offen. Als Eckfüllungen die Judengruppe rechts die Judengruppe links, genau kontrastiert. Links geht der Blick von dem Häufchen der Frommen, rechts von dem jungen Ritter über die Reiterreihe zurück nach der Mitte hin. Hier bei den Hauptfiguren nicht mehr eine genaue Symmetrie, wohl aber hat jede Gestalt in einem Gegenüber ihr Gleichgewicht. Reiter links, Reiter rechts, hier ein Gepanzerter, der redend sich umwendet, dort einer, links die Mariengruppe, rechts der Jüngling auf dem Schimmel. In der Mitte die Rückenfigur des Reiters, etwas zur Seite gerückt, um Magdalena Platz zu machen, der wieder der Bogenschütz die Wage hält. Selbst Kleines entspricht sich, hier das spielende Kind und der Totenschädel, dort ein großer Knochen und das weiße Hündchen. Das Streben nach einer schaubaren Anordnung ist nicht zu verkennen.

Es kommt ein Weiteres hinzu: das Abwägen der farbigen Flächen. Der Maler ist kein Mann, der für rein farbige Reize sehr empfindlich wäre und auf

rein koloristische Werte sein Bild anlegte, allein er verfolgt den Grundsatz des Ausgleichs auch in der Farbendisposition. Der lichte Christus oben ist zwischen die braunen Schächerleiber gesetzt; unten auf den Seiten entsprechen sich die gelben und weißen Judenröcke, dann zwei dunkle Reiter mit schimmerndem Gold. Dem roten, goldgesäumten Mantel Magdalenas ist der gleichfarbige des Bogenschützen gegenübergesetzt, und dem Schimmel rechts halten die hellen Frauenkleider und das weiße Maultier links das Gleichgewicht. Das Kolorit im ganzen ist warm und kräftig, es dominiert ein starkes, etwas abgestumpftes Ziegelrot und ein goldiges Gelbbraun. Sehr sparsam ein tiefes Goldgrün (Johannes), ebenso dunkelstes Blau (Maria), häufiger helles Blau. Ein sehr feines Karmin, licht als Rosa oder in schöner Tiefe, endlich klares Zitrongelb und orangetöniges Weiß. Gern sind rotblonde Haare gemalt, und die Karnation ist zwischen Rotbraun und Weiß gehalten, mit wenigen, doch dunklen grünlichgrauen Schatten. Die Farben sind sehr fest verschmolzen zu einer dichten, emailglatten Schicht.

In dieser koloristischen Haltung, sowohl in der einzelnen Farbe wie in der klar abwägenden Gleichordnung schönfarbiger Flächen, steht der berühmten Wiener Tafel ein bisher unbekanntes Bild des gleichen Meisters sehr nahe*). Es befindet sich heute in Venedig in der kleinen Gemäldesammlung, die der österreichische General Manfredini dem Priesterseminar des Patriarchen hinterlassen hat, stammt also wahr-

*) Ich verdanke seine Kenntnis der Güte Arpad Wäxlgärtners, der den Namen Pfenning zuerst aussprach. Bildgröße 93 : 81 cm. Vorzügliche Erhaltung.

scheinlich ebenfalls aus Österreich. Die mittelgroße Tafel bildete die untere Hälfte eines Altarflügels, denn auf der Rückseite läßt sich noch der untere Teil eines großen heiligen Florian erkennen, der vor einem blauen gestirnten Grunde steht. Dargestellt ist der Tod Mariä, die im Knien zusammensinkt, von zwei Jüngern gehalten. Wieder eine sehr regelmäßige Bildanlage: die Hauptfiguren in einer Pyramide: in den unteren Ecken zwei hockende Apostel, die lesen, ernste zusammengehaltene Gestalten in tiefroten Gewändern. Dann Maria in Dunkelblau zwischen zwei ganz hell gekleideten Figuren, als Bekrönung das Brustbild des segnenden Christus in scharlachrotem Kleid. Zur Seite dann als Füllung zwei Gruppen von je vier Aposteln: vorn ein kniender und über ihm drei Köpfe von stehenden. Zu oberst ein schmaler Streif gemusterten Goldes. Die Erhaltung ist dank der vorzüglichen Technik ganz ohne Tadel, die Farben rein in sich, ruhig und schön. Zwei Rot: Dunkelkarmin und ein Zinnober, das nach Scharlach geht; Dunkel: Blau und Tiefgrün; Hell: Zitronengelb und Orangenweiß. Haare, Karnation wie auf der Kreuzigung.

Wenn man sich überzeugen will, daß beide Bilder von einer Hand sind, so braucht man nur die willenlos hinsinkende Muttergottes auf beiden zu vergleichen. Man wird dann noch mehr sehen: das Befangene der Figur in Venedig, das nicht nur an dem etwas veränderten Thema liegt. Das ganze Bild wirkt zaghafter, kümmerlicher als die Tafel von 1449. Wenig von Tiefe des Raums, von Stärke der Form. Der Ausdruck der Gesichter ist ängstlicher, und nirgends sieht man so große freie Gebärden wie dort (s. die zimperliche Geste Christi); es fehlt das drängende

Leben und das Frappante der Erscheinung. Dem Stehen des Florian fehlt das Markig-Feste der Figuren, die wir sahen und noch sehen werden. Man wird also annehmen dürfen, daß das betreffende Altarwerk früher entstanden ist. Der Geist der Wiener Kreuzigung ist freilich schon hier: in diesen durchlebten, innerlich ergriffenen Gesichtern, in dem Reichtum der Motive, ihrer Einfachheit und Ausdrücklichkeit. Diese Lesenden sind großgesehen, prachtvoll der kniende Kuttenträger rechts, der die Hände ringt und den Kopf abwendet, oder der innige Aufblick des Beters über ihm. Die sorgsame Durchmodellierung der Oberflächen ist auch hier schon vorhanden.

An das Wiener Bild lassen sich dann noch weitere Werke gliedern: aus dem Salzburger Museum zwei Orgelflügel mit den Gestalten des Primus und Hermes*), Gasteiner Lokalheiliger, die in Salzburg eine besondere Verehrung genossen. Vor einem glatten Goldgrund, der heute erloschen ist, auf dunkel angedeutetem Boden stehen die beiden mächtig da, lange flatternde Spruchbänder über die Brust und durch die dreieckige Fläche geschlungen.

Primus steht schwer, in einem braunroten Judenmantel und mit orientalischer Kopfbedeckung, bärtig und reich gelockt. Er hat die Arme über der Brust gekreuzt, das Haupt gesenkt, und schaut halb höhnisch, halb nachdenklich einem ungewissen Vorgange zu — oder schaut er zu Hermes hinüber? Das halb zerstörte Spruchband gibt keine Erklärung: . . . . imperatoris delectis decretis consensit. Anders Hermes, wie es scheint der Bekenner: animam non perdidi

*) Bgr. 131: 70 cm. Schräge Seite 122 cm. Herkunft: Aus einem Wirtshaus in Aigen bei Salzburg, Ende der 80er Jahre.

sed mutavi in nomine domini. Es ist eine feine Gestalt mit ältlichen Zügen unter dem Lockenhaar, Zügen, wie sie ein Gelehrter haben mag. Er trägt einen langen dunkelgrünen Rock, wie man ihn noch über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus trug, mit Dolch und Beutel am Gürtel, darüber einen roten pelzgefütterten Mantel mit einem Hermelinkragen, auf dem Haupt eine absonderlich geformte Mütze mit Agraffe. Wie entrüstet scheint er zur Seite zu treten, deutet mit der Linken nach abwärts und legt die Rechte beteuernd vor die Brust. Ein tiefer wahrhaftiger Gram spricht aus seinem Antlitz, das nach rechts hinüberschaut und bekennende, beschwörende Worte zu reden scheint. Ist die Aufmerksamkeit beider Heiligen auf einen dritten Vorgang gerichtet, oder sind die beiden statuarischen Gestalten unter sich zu einer dramatischen Szene verbunden? Es ist das letzte recht wahrscheinlich, so momentan eindringlich spricht Stellung und Gebärde. Und doch sind sie beide so sicher und in sich gegründet hingestellt, als wären sie für die Ewigkeit da; die ungewohnte Größe und Macht ihrer Empfindung läßt uns erstaunen. Das hat seine guten Gründe. Die Gestalt ist vorzüglich in die unregelmäßige Fläche komponiert, das Stehen ist wurzelfest. Der Maler hat sich um die Verkürzung der Füße in den goldenen Schuhen bemüht und hat die Form kräftig bezwungen, auch ohne perspektivische Korrektheit. Die Oberflächen überall sind ebenso vollkommen durchmodelliert wie auf der Wiener Kreuzigung. Haltung und Bewegung voll Ausdruck und Charakter, gipfelnd in in der prachtvollen Wendung und Neigung der Köpfe. Und hier bemerkt man dieselbe Schrägstellung, wo man unter das Kinn sieht, und wo sich die Gesichts-

linien zusammenschieben, dieselben Verkürzungen wie bei dem Meister von 1449.

Der einzige Kunsthistoriker, der sich über die Bilder äußerte, hat sie dem Michael Pacher*), ja dessen Spätzeit zugeschrieben; mit Unrecht. Pacher, der die Malerei Mantegnas studierte, hat eine andre Körperauffassung (lang, nicht kurz), andre Standmotive, ein ganz andres System perspektivischer Verschiebungen als dieser Meister; seine Kunst steht auf einer beträchtlich höheren Stufe der Entwicklung. Vor allem: kein Zug erinnert an seine Farben, seine Linien, seine persönliche Formensprache. Gesichtsbildung, Form der Hände, Gewandstil sind geradezu entgegengesetzt. Was allein pacherisch ist: Die mächtige Empfindung dieser Gestalten, ein Detail, wie die schmalen, leicht geöffneten Lippen, trifft man ebenso auf der Wiener Kreuzigung an, und man wird diese nicht für ein Spätwerk des großen Tirolers halten. Die Technik wie die Kostüme wären dem ausgehenden Jahrhundert fremd; um es kurz zu sagen: Die beiden Flügel sind von der Hand desselben Meisters, der das Wiener Bild geschaffen hat. Die Beweise lassen sich häufen. Mit einem Äußerlichen anzufangen: Die Trachten, speziell die des Orientalen, kommen fast genau übereinstimmend vor, den roten Mantel mit goldnem Saum, die Goldschuhe trifft man da und dort, die Farben sind die gleichen, nur daß sie auf den Salzburger Bildern mehr zurückgedämpft sind. Dann vergleiche man die Füße etwa mit denen des Bogenschützen, man vergleiche die

*) Stiaßny: Nachwort zur kunsthistorischen Ausstellung in Innsbruck 1902. Repertorium f. Kw. 1903. Vor kurzem hat sich Voß (Der Ursprung des Donaustils, 1907, S. 67 Anm.) in demselben Sinne wie ich ausgesprochen.

Gewandbildung: dieselben runden Bögen röhrenförmiger Faltenkämme vor den flachen Mulden, dieselbe Art des Niederhängens der Stoffe, dieselben undulierenden Saumlinien, endlich dieselbe plastische Durchbildung. Dann die Motive — es sind fast die nämlichen auf beiden Werken, man beachte nur die hellgekleideten Juden auf beiden Seiten der Kreuzigung. Es sind nicht nur verwandte Stellungen, verwandte Gebärden; Gesichter und Hände haben dieselben Formen und Ansichten. Man lege neben den Hermes den Kopf des Johannes oder den eines ältlichen Kriegers, der über dem Turban des jugendlich strahlenden Ritters erscheint, neben den des Primus das Haupt des Heilands, das des rotbärtigen goldgerüsteten Hauptmanns oder des höhnenden Juden! Und man braucht dann nur noch zu den ausdrucksvollen Händen des Hermes die emporweisende des Juden links, die nachdenklich in den Bart greifende des Juden rechts zu vergleichen, um für jeden kleinen Zug die schlagendsten Analogien zu haben. Endlich: Die Empfindung ist absolut die nämliche. Wenn es irgendwo in der Kunstgeschichte möglich ist, zwei Werke ohne weiteres demselben Meister zuzuweisen, so ist es hier der Fall.

Ein Unterschied sei nicht verschwiegen — er schließt den Ring nur vollends. Die Technik der Orgelflügel ist nicht dieselbe wie bei der Wiener Tafel: Die Farbe ist flüssig und dünn über die wohlpräparierte Fläche gelegt, der Goldgrund ist glatt und nur am Rande zart gepunzt; beides in zahllosen kleinen Rißchen gesprungen. Diese Art der Behandlung kommt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts selten mehr vor, Analogien beweisen, daß sie aber auch gleichzeitig mit der Wiener Kreuzigung

als eine flüchtigere angewandt wurde: Der heilige Florian auf der venezianischen Tafel ist so ausgeführt, und sie mochte sich für die mehr dekorative Bestimmung von Orgelflügeln empfehlen*). Damit hängt es denn auch zusammen, daß die Farben hier nicht die Pracht und Klarheit der andern Bilder, sondern mehr Zurückhaltung ins Dunkle, wenig Sprechende haben. Man wird also bei der Beurteilung des zeitlichen Verhältnisses davon abzusehen haben, wird ferner bedenken müssen, daß die Aufgabe hier auf die einzelne Figur, dort auf die drängende Fülle des heiligen Vorgangs gestellt war. Trotzdem: die einfach-machtvolle Größe dieser Gestalten, die weit ausgreifende Gebärde des heiligen Hermes weist über die anderen Werke hinaus. Das Stehen war noch nicht mit einer solchen Überzeugungskraft gegeben worden, die große Formenklarheit etwa im Gesicht des Hermes auch auf der Wiener Tafel noch nicht vorhanden. Schon sie hatte den Marientod durch die größere Einfachheit weniger Formen gegenüber dem Vielen und Kleinen übertroffen, nun sieht man noch einmal breitere Flächen, freiere Linien. Die Salzburger Orgelflügel können wenige Jahre nach 1449 entstanden sein.

Auf eines deuten die Primus- und Hermestafeln mehr noch als die Wiener Kreuzigung, auf den Zusammenhang mit der Salzburger Tradition. Unter den Malern, die wir bisher kennen lernten, suchen wir allerdings vergeblich nach einem direkten Vorläufer des Meisters. Aber man vergleiche den Kopf des Primus mit dem Johannes vom Pähler Altar

---

*) Seltsamerweise steht auch die Grazer Kreuzigung von 1457 hierin nahe.

oder auch die beiden Gekreuzigten, um verwandte Züge zu finden. Vieles stimmt überein: die Gesichtstypen mit den tief eingesenkten, gerade umrissenen Augen, den scharfen Nasen und Brauenbögen, dem zarten Mund und den reich gewellten Locken, eine Vorliebe für die schöne Rundung der Faltenlinien. Technisches: die glatte Emailschicht der Farben; Geistiges: die Sprache der tiefen Empfindung. Ein kleiner gemeinsamer Zug ist die scharfe Artikulation der Gelenke schmaler, fühlsamer Finger; die Hand der heiligen Barbara von Pähl, die des sinnenden Juden auf dem Wiener Bild ein Beispiel. Gewiß hat Pfenning, wenn man den Maler so nennen will, nicht bei dem Pähler Meister gelernt, aber es scheint, als hätte ein dritter sie beide verbunden, dessen Werke verloren wären. Gewisse Analogien bietet immerhin auch der Maler des Halleiner Dreikönigsbildes: im Technischen, in der Karnation mit graulichen Schattentönen, in dem Bestreben, Stofflichkeit wiederzugeben. Jedenfalls: ein Vergleich des Pähler Bildes mit dem Wiener ist lehrreich für das, was die Malerei nun alles gewonnen hatte.

Die eingeschlagene Richtung wurde weiter verfolgt. Die Kreuzigung der Grazer Domkirche, die sich eng an die Tafel von 1449 anschließt, zeigt, wie das gleiche Thema acht Jahre später behandelt wird. Die Komposition ist im wesentlichen dieselbe, nur ist sie weniger gedrängt und klarer gegliedert. Um das Kreuz Christi bilden die Berittenen, Ritter und Führer des Volks einen Kreis auf ihren stille stehenden Rossen. Auf beiden Seiten drängt dann die gerüstete Menge hinten nach, die Mitte aber ist frei gemacht und so das Ganze straffer zentralisiert, zugleich das räumliche Hintereinander deutlicher. Die

beiden Judengruppen an den Seiten sind aus dem zweiten Plan in den Vordergrund gerückt, als Eckpfeiler der Komposition, doch ohne das psychologische Interesse der Mariengruppe. Diese nimmt jetzt, der Mitte näher, mehr Bedeutung in Anspruch, die Prachtgestalt des jungen Ritters vorn ist weggefallen, dafür der vom Rücken gesehene Reiter nach rechts gerückt und, als Gegengewicht zur Mariengruppe, verdoppelt worden. Der Raum ist geklärt und freier geweitet.

Die Bewegung im ganzen ist reicher, gelöster; wo früher die Menge der Gepanzerten wie eine starre Mauer stand, da sieht man nun Erregung und Nachdrängen des Haufens. Auch im einzelnen ist die Lebendigkeit und Natürlichkeit vermehrt. Man konnte schon früher genrehafte Figuren und Züge beobachten; diese sind nun zahlreicher und zugleich intimer geworden. Man betrachte nur die feste Frau vorne mit den beiden Kindern, die der Bogenschütze emporweist, oder den kleinen Panzerreiter, der rechts hinten mit Johlen dahergaloppiert, den berittenen Musikanten hinten am Kreuz oder endlich diese zwei famosen Gauner, die links hinten ihre Köpfe zusammenstecken. Der weiße Klepper, auf dem der eine hockt, verrät ein so unbefangenes Natursehen, einen Sinn für das Individuelle, wie man ihn dem ganzen Jahrhundert kaum zutrauen möchte — man wird an Breughel erinnert. Eine Verfeinerung ist in jedem Detail zu beobachten. Man sieht den alten phantastischen Putz des Orients und den Glanz goldener und stählerner Panzer wie früher. Aber die schimmernden Rüstungen sind reicher und zarter gegliedert, und es liegt das wohl nicht nur an der vermehrten Kunst der Harnischmeister: wo früher das Auge erst lernen mußte, die Form im großen zu fassen, da kann

es nun in alles einzelne gehen. Auch sonst gesteigerte Differenzierung, etwa in der Menge hinten; und wo früher die Lanzen gerade in die Luft starrten, da sieht man nun ein Durcheinander schräger Stangen und Stänglein.

Das Bild wirkt in der Reproduktion überladen und kleinlich, aber dieser Eindruck verschwindet, wenn man die Tafel selber sieht. Da ordnet sich alles in große Formen und Gruppen — man beachte das Dreieckschema des Aufbaus, wie auf dem Marientod — und diese größere Auffassung zeigt sich bis in jede Figur hinein. Die Rüstungen der Krieger haben etwas Eigentümliches, das man nur bei diesem einen Bilde findet. Mit immer neuer Sorgfalt aufs mannigfaltigste entworfen, so scheint es, schmiegen sie sich gerne dem Bau des Körpers so an, als ob sie ihm nicht angezogen, sondern angewachsen wären gleich den Panzern der Amphibien. Am deutlichsten bei den beiden Goldgerüsteten vorn: dem einen legen sich zwei gewölbte Platten wie Muschelschalen, der Bildung des Brustkorbs folgend, über den Rücken, der andere trägt eine Art Schuppenpanzer vor dem Leib. Man sieht, daß der Künstler dem organischen Bau des menschlichen Körpers eine besondere Aufmerksamkeit widmet, und solche Aufmerksamkeit hat noch immer zu größerer Formanschauung, zu vermehrter Klarheit und Wucht in der Gestaltung der einzelnen Bildung wie des Bildganzen geführt. So ist denn auch hier alles massiger und schwerer geworden, hat vollere Formen gewonnen. Man sieht das sogar an den Pferden, und besonders gut, wenn man etwa das feste Judenweib mit dem gewölbten Bauch und den starren Gewandfalten betrachtet oder gegenüber den Gepanzerten mit den dick umwickelten Waden, der

so breit und sicher dasteht, auf seine Halparte gestützt. Der Bogenschütze von 1449 hat ein ähnliches Standmotiv, aber wie anders überzeugend ist es hier! Das sind die muskelschweren breitschreitenden Glieder neuer Geschlechter, nicht mehr die wie zum Tanz gespannten Sehnen der früheren Gotik. Die nackten Leiber an den Kreuzen lehren das gleiche: sie hängen schwerer, sie sind straffer gereckt, der Brustkorb ist mächtig gewölbt, die Kniegelenke sind stark, nicht mehr schmal eingezogen wie früher, die Muskeln voll und schwellend. Neben denen des älteren Bildes erscheinen diese Menschen wie Athleten neben schlanken Schwimmern. Um es noch einmal zu sagen: Das Werk von 1457 beweist gegen das acht Jahre zuvor entstandene ebenso eine Verfeinerung wie eine Steigerung in der Klarheit und Wucht der künstlerischen Anschauung.

Das Kolorit stimmt auf beiden Tafeln sehr überein. Nur ist die Grazer Kreuzigung in einem wesentlich andern Erhaltungszustand als die Wiener: ihre Farben sind stark getrübt und an einzelnen Stellen übermalt, gegen die wohlkonservierte Glätte dort. Neu ist vor allem das dunkle Karminrot, das an Stelle des früheren Ziegelrot die erste Rolle hat und einen tieferen gedämpfteren Ton ergibt. Der Goldgrund ist glatt und matt wie bei Primus und Hermes; dagegen bemerkt man hier und dort plastisch eingepreßte bräunliche Brokatmuster bei Gewändern. Die Karnation ist im wesentlichen dieselbe. Der Leib Christi ist bleicher, grünlicher gemalt, dagegen stimmt der des guten Schächers — der andere ist überschmiert — genau mit der Farbe des ersten Werks überein. In den Gesichtern, die einen bräunlichen Ton haben, fehlt nun zumeist das Grau der Schatten-

partien. Sonst überall die größten Übereinstimmungen, auch im Prinzip der kompositionellen Farbenverteilung.

Es ergibt sich nun die heikle Frage nach dem Verhältnis der beiden Kreuzigungsbilder, die man für Werke von Meister und Schüler zu halten gewöhnt ist. Wir haben bisher vor allem auf die Unterschiede der beiden Werke hingewiesen, zugleich muß aber auch die sehr nahe Verwandtschaft in die Augen springen, die von der Anschauung im ganzen bis in die kleinsten Details der Zeichnung sich kundgibt. Details überzeugen am besten, und so vergleiche man den emporblickenden Johanneskopf mit Analogem in Wien und Vendig, oder die willenlosen Hände der Maria, ausgestreckte Arme ohne Verkürzung und deutende Finger, deren Zeichnung verwaschen ist. Oder die groß geschnittenen leidenschaftlichen Rosse, oder ein paar Köpfe ganz hinten unter dem Kreuz des bösen Schächers mit den alten harten Linien der schrägen Verkürzung. Es sind dieselben Gesichtstypen in Graz wie früher, nur mit einer neuen Vorliebe für längere, leicht gekrümmte Nasen; sogar die Ohrform ist die nämliche. Man wird nichts finden, das es unwahrscheinlich macht, daß beide Tafeln von derselben Hand geschaffen sind. Das Gemeinsame wird man bei der Annahme zweier Künstler schwer erklären können, das Verschiedene aber leicht und klar aus der vorgeschrittenen Anschauungskraft desselben Meisters. Nur so auch bei vergrößerter Formanschauung die verminderte Plastik im einzelnen, die Neigung zu malerisch-weicher Gesamthaltung, ein Zug, der in dieser Weise dem ganzen Jahrhundert in Deutschland fremd ist. Das Antlitz des Jünglings und des Mannes ist nicht dasselbe, aber es sind dieselben Grundzüge, die aus beiden sprechen; so scheint auch das Ver-

hältnis unserer Bilder. Der Maler Konrad Laib, der sich auf der Grazer Tafel bezeichnet hat, wird in Salzburg im Jahre 1448 Bürger; er hätte unsere ganze Bildergruppe geschaffen. Die Worte auf der Pferdedecke des Wiener Bildes lassen sich ebensogut als Dedikationsinschrift wie als Künstlerbezeichnung — von einem Maler Pfenning weiß man sonst rein nichts — erklären: Den Pfenning, als ich kann*). Damit verschwände das Gespenst des Meisters Pfenning aus der Kunstgeschichte, der es bisher mehr Verwirrung als Nutzen gebracht hat.

Konrad Laib sei aus Eislingen in Schwaben gewesen, sagt das Salzburger Bürgerbuch; man kann aber daraus keinen Schluß auf seine künstlerische Abstammung ziehen. Wir glaubten einen Zusammenhang mit salzburgischer Tradition feststellen zu können, er wird aber nicht diese allein gekannt haben. Bei der Jüdin mit dem Kind auf der Grazer Kreuzigung könnte man an Altichieros und Avanzos Fresken im Santo von Padua denken, ohne natürlich eine direkte Abhängigkeit anzunehmen; der feiste Landpfleger könnte an Konrad Witzens Cäsar in Basel erinnern. Gewiß ist die Verbindung mit der oberdeutschen Malerei, die um diese Zeit den großen Schritt zur Durchbildung der plastischen Form tat, und Konrad Laib mag hierin von Witz oder einem andern jener Meister gelernt haben, die zugleich zur burgundischen Kunst Beziehungen hatten. Daß er aber in seiner Art des Anschauens und Gestaltens von ihnen abhängig wäre, dafür haben wir an erhaltenen Werken durchaus keinen Anhaltspunkt. Laib steht neben

*) Diese Vermutung hat mir gegenüber zuerst Wilhelm Suida ausgesprochen. Der Name Pfenning ist in Salzburg nicht nachweisbar.

Konrad Witz, neben Hans Multscher, neben dem Meister des Tucheraltars, deren Generation er anzugehören scheint, als eine selbständige und bedeutende Persönlichkeit. Er ist anders als jene: er hat nichts von der monumentalen Schwere des Nürnbergers, nichts von der ungeschlachten Gewaltsamkeit des Bildhauers*), nichts von der fetten Sinnlichkeit des großen Basler Malers. Seine Kunst hat nichts von der Brutalität der Neuerer, viel eher etwas Konservatives. Er bricht nicht schroff mit dem Überkommenen, er behält die runden Faltenlinien und die feinen Gesichter. Seine Figuren — und er beschränkt sich ganz auf Figuren — haben viel mehr Beweglichkeit als die der Zeitgenossen. Er hat viel mehr Sinn für Eleganz und Vornehmheit als sie alle — man denke an die adelige Zartheit des Christusleibes auf dem Wiener Bild oder die zwei feinen Knaben vorn auf der Grazer Tafel und erinnere sich dann an Multschersche Passionsfiguren. Das hängt damit zusammen, daß das Geistige und Seelische im Menschen ihm mehr ist als die reine Körperlichkeit; ihn interessiert es, wie dieser individuelle Charakter in dieser besonderen Situation seine besondere Empfindung äußert. Hierin ist seine Phantasie von überraschendem Reichtum, immer neue Gestalten drängen hervor. Seine Psychologie kennt die gemeine Natur ebensogut wie die edle, und er hat eine unendliche Fülle menschlicher Empfindungen und Empfindungsnuancen auszudrücken vermocht. Die Distinktion verfeinert sich, und das Pathos der Äußerung wird gesteigert — man vergleiche die drei Gekreuzigten auf den beiden großen Tafeln — der Drang, den leidenschaftlich sich äußern-

*) Es ist hier nur von dem Altar von 1437 in Berlin die Rede.

den Menschen zu geben, muß selbst zur Leidenschaft geworden sein. Wer die Grazer Kreuzigung länger betrachtet und sich in die Flutwelle erregter Gesichter verliert, die zu beiden Seiten von hinten hereindrängt, den überschleicht ein Gefühl von Angst, wie vor der Halluzination eines Wahnsinnigen. Dies nicht Endenkönnen dieses Häufen von Gebilden ist es denn auch, was die großen Tafeln nur halb genießbar macht. Es fehlt die Unterordnung. Der Maler sieht die einzelne Figur, die einzelne Gruppe, aber er sieht nicht den Vorgang als Ganzes, das Bild als Ganzes; was folgt, ist ein theoretisches Zusammensetzen. Primus und Hermes, als Einzelgestalten, sind die glücklichere Schöpfung. Hier wird der große Wille des Malers und sein Können rein zum Eindruck. Von den neu eröffneten Darstellungsmöglichkeiten, von der künstlerischen Entwickelung des Meisters ist schon die Rede gewesen.

Lebenslauf.

Ich, Eduard Jakob Otto Fischer, geboren den 22. Mai 1886 zu Reutlingen (Württemberg), evangelischer Konfession, Sohn des Kommerzienrats Ernst Fischer in Reutlingen und seiner Ehefrau Anna, geb. Linder, erwarb das Reifezeugnis auf dem Kgl. Gymnasium in Kreuznach (Rheinprovinz) Ostern 1904.

Ich studierte auf den Universitäten Tübingen (Ostern 1904 bis Michaelis 1905), München (Michaelis 1905 bis Michaelis 1906), Wien (Michaelis 1906 bis Ostern 1907) und Berlin (Ostern 1907 bis heute). Von Ostern 1904 bis Michaelis 1904 gehörte ich der juristischen Fakultät an, von Michaelis 1904 ab wandte ich mich dem Studium der Kunstgeschichte zu. Die Promotionsprüfung bestand ich am 19. Dezember 1907.

Meine Lehrer in der Kunstgeschichte waren: Max Dvořak, Adolf Furtwängler, Konrad Lange, v. Schlosser, Kekulé von Stradonitz, Karl Voll und Heinrich Wölfflin, von denen ich besonders dem letzteren, außerdem aber Heinrich Alfred Schmid, zu vielem Danke verpflichtet bin.